

ANTİK YUNAN ESERLERİNDE ŞİDDETİN İZDÜŞÜMLERİ

Eren ALKAN¹

Öz

Her zaman insanın ve hayatın bir parçası olarak kabul edilen şiddet; doğal olarak söylemin ve dolayısıyla da yazının bir parçası olarak insanlık tarihinin ana temalarından birisini oluşturmuştur. Güç ve baskı uygulanarak insanlara bedensel veya ruhsal zararlar veren, bireysel veya toplu hareketlerin tümü olarak adlandırılan şiddet; özel veya kolektif, dolaylı veya doğrudan, cürümsel veya kamusal açılardan incelenebilir. Hepsinin ortak noktası ise bir tarafın diğer tarafı veya doğrudan bireyi şiddet yoluyla baskı altına alması ve ötekileştirmesidir. Klasik Yunan'dan itibaren yazının ana temalarından biri olan ve özellikle Homeros, Aiskhülos, Sofokles ve Euripides gibi ozan ve yazarların tüm eserlerinde sergilenen şiddet, insan ve iktidarın özüne de bir ayna tutma görevi üstlenmiştir. Bu çalışmada Batı edebiyatının temel taşları olarak konumlandırılan Homeros'un *İlyada* ve *Odysseia* isimli eserleri ile antik dönemin üç büyük tragedya yazarı Aiskhülos, Sofokles ve Euripides'in oyunlarında şiddetin izdüşümleri tartışılarak Batı edebiyatına yön veren baskın temalardan birisinin şiddet olduğu ortaya çıkarılacaktır.

Anahtar Sözcükler: Antik Yunan, tragedya, şiddet, tiyatro, Batı edebiyatı

PROJECTIONS OF VIOLENCE IN ANCIENT GREEK LITERATURE

Abstract

Taken as a part of human being and life, natural discourse and literature, the violence has been one of the main themes of humanity. Violence means all actions which inflict physical and spiritual damages on people via power and oppression and it can be examined privately or collectively, indirectly or directly, criminally or publicly. The common ground is oppression and marginalization of a party or an individual by another party. Violence, as one of the main themes in literature since Classical Greek has taken on a task of mirroring on the essence of human being and power. In this paper, the projections of violence are discussed in the works *Iliad* and *Odyssey* by Homer and the plays of the most prominent playwrights of the ancient Greece,

¹ Öğr. Gör. Dr., Eren Alkan, Ege Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, eren.alkan@ege.edu.tr
ORCID: 0000-0002-6447-9394

Aeschylus, Sophocles, and Euripides as the milestones of Western literature to reveal that it is the “violence” as a dominant theme that directs Western literature.

Keywords: Ancient Greece, tragedy, violence, drama, Western literature

Giriş: Şiddetin Tipolojisi

Avcıların maceralarını mağaraların duvarlarına resmetmeye başladığından beri var olan şiddet olgusu, sorunsal bir kavram olarak yüzyıllardır gözlenen ve doğrudan ya da dolaylı tartışılan ana temalardan birisidir (Trend, 2008, s. 49). Şiddet her zaman kişinin yaşına, ırkına, cinsiyetine, dinine, etnik kökenine, kişisel deneyimlerine, yaklaşımlarına ve geçmişine bağlı olarak her birey için farklı şeyler ifade eder.

Etimolojik açıdan bakıldığında Türkçeye Arapçadan geçtiği bilinen *şiddet* sözcüğü *Kâmûs-ı Turkî*'ye göre (1901), “sertlik, sert ve katı davranış, kaba kuvvet kullanma” (Sami, 1989, s. 1204) anlamına gelir. Öte yandan Artun Ünsal'ın, “Genişletilmiş Bir Şiddet Tipolojisi” (1996) başlıklı makalesinde belirttiği gibi *şeddat* sözcüğü uyguladığı sert yönetimle tanınan ünlü bir Yemen hükümdarının adı olarak kayıtlara geçerken, *şedid* kelimesi ise sert ve katı manalarında kullanılmaya başlanmıştır. Daha geniş açıdan ele alındığında, şiddet; “karşıt tutumda, görüşte olanlara kaba kuvvet kullanma, sert davranma, sertlik;” şiddet olayları ise “insanları sindirmek, korkutmak için yaratılan olay ya da girişimler” olarak tanımlanır (Püsküllüoğlu, 1994, s. 1647). Yabancı dillerde, örneğin Fransızca'da, şiddet (*violence*) bir kişiye, güç veya baskı uygulayarak isteği dışında bir şey yapmak ya da yaptırmak; şiddet uygulama eylemi, zorlama, saldırı, kaba kuvvet, bedensel ya da psikolojik acı çektirme ya da işkence, vurma ve yaralama olarak tanımlanır. *Violence* sözcüğü Fransızca'ya da Latince *violentia* aracılığı ile girmiştir. *Violentia*; şiddet, sert ya da acımasız kişilik, güç anlamında kullanılmaktadır. *Violare* ise şiddet kullanarak hareket etmektir. Bu sözcüğün güç, erk (kudret, iktidar) anlamına gelen kökeni *vis* ise şiddet ve bedensel gücü de simgeler. Eski Yunancadaki *bianın* da bedensel güç ve kullanımı ve bu gücü kullanan, anlamları vardır. Ancak şiddet, genel anlamda gücü aşar; çünkü kelime başkasını öldürme, sakat bırakma ya da yaralama yoluyla zarar verilmesini de içerir. Kısaca, insana fiziksel ya da ruhsal zarar veren her edimi şiddet olarak nitelendirmek doğrudur. Bu çerçeveye, yerine göre, başkasının mallarına verilen zararlar da eklenebilir. Şiddet, yalnızca başkalarının fiziksel bütünlüğüne saldırı ya da tehdit kavramlarıyla sınırlanamaz. Belirli bir toplumsal düzene karşı başkaldırı ya da saldırıyı da içerir. Örneğin, Yves Michaud'nun *Şiddet* (1991) adlı eserinde şiddet eylemleri için şu açıklama yapılır:

Bir karşılıklı ilişkiler ortamında taraflardan biri veya birkaçı doğrudan veya dolaylı, toplu veya

dağınık olarak, diğerlerinin veya birkaçının bedensel bütünlüğüne veya törel ahlaki bütünlüğüne veya mallarına veya simgesel ve sembolik ve kültürel değerlerine, oranı ne olursa olsun zarar verecek şekilde davranırsa, orada şiddet vardır. (s. 6)

Böyle bir yaklaşımda şiddet araçsallaştırılır ve dışa dönüklüğü vurgulanır. Antropolog David Riches'e göre, şiddet bağlamında ilginç bir "tanık perspektifi" ve "aktör perspektifi" ayrımı vardır. Tanık ya da kurbanı göre şiddet, eylemin ona verdiği fiziksel zararın ötesinde, aynı zamanda gayrimeşrudur. Böyle bir nitelendirmede tanığın kişisel değerleri, bir başka deyişle ideolojisi, şiddet kavramını genişletecektir: devlet şiddeti, sosyal ve ekonomik şiddet gibi. Aktörün bakışıyla şiddet ise şiddete gayrimeşru olarak bakan görüşün tersine, belki eylemini şiddet eylemi olarak değerlendirmeyiz. Ortada "bir başka insani varlığa kasıtlı olarak fiziksel zarar vermek" (1989, s.13) söz konusudur; ama kişilerin "pratik" ya da "sembolik" olarak hangi hedeflere yönelmiş oldukları ki bu çekirdek amaçtır ve bu hedeflere ulaşmada neden şiddeti seçmiş oldukları önem kazanmaktadır. Ayrıca Riches, "taktik caydırıcılık"tan da söz eder. Örneğin, kadına yönelik şiddet, öz savunma ya da intikam bunlar arasına dâhil edilebilir. Yazar, Anglo-Sakson kültürünün dışına çıkıldığında kültürler arası bir bakış açısından "siyasal rekabet" ögesi ve "uzlaşma" ögesi üzerinde de durur. Buna göre, "yıkıcılık" ve neyin şiddet olarak değerlendirilebileceği konusunda ortak bir görüşün derecesinin dikkate alınması gerekir (s. 13–16).

Sonuç olarak, zamana, mekâna ve topluma göre değişen şiddet tipolojisi ağırlıklı olarak hukuksal sıralandırmalara dayanır; fakat toplumun hızla değişmesi ve salt hukuksal ölçütlerin yeterli olmamasından ötürü şiddetin tanımında genelde "fiziksel" şiddete dayalı hukuksal sıralama ağır basarken, tanımlamaların bir bölümünde de günümüz toplumlarında hukuksal yönden yeterince dikkate alınmayan ve dolayısıyla cezai yaptırım aşamasına henüz gelmemiş ve *psikomatik* olarak tanımlanan dolaylı şiddet de vardır.

Kuramsal Art Alan: Psikoanalitik Kuramda Şiddet

Bu çalışmanın konusunu oluşturan antik Yunan eserlerinde şiddet söylemlerinin incelenmesi psikoanalitik edebi kuram çerçevesinde yapılacağı için bu kuramın önde gelen isimlerinden şiddet olgusuna yaklaşımları bağlamında kısaca bahsetmek yerinde olacaktır.

Psikoanalitik yaklaşım en derin ruhsal konuları, kişisel endişeleri, korkuları, bastırılmış özlem ve acıları ortaya koyan bir çözümleme yöntemidir (Ünsal, n.d., s. 1). Kuramcı Terry Eagleton'ın *Edebiyat Kuramı (Literary Theory: An Introduction)* (1990) adlı kitabında belirttiği gibi bu yaklaşım, edebi bir metindeki motiflerin ve onların içerdiği gizli anlamların üzerinde yoğunlaşmaktadır. Bazen yapıtın yazarını, bazen içeriğini ya da yapıtın

biçimsel yapısını ve okuru nesne olarak ele alan Psikoanalitik yaklaşım kimi zaman da metindeki kişi veya kişilerin çarpık yanlarını ortaya koymaktadır (1995, s. 197). Bu yönleriyle, metne adeta bir “rüya” gözüyle bakılarak, bir çeşit rüya çözümlemesine gidilir. Bir psikanalist, yapıttaki kişilerin bilinçaltını ve içgüdülerini veya ailevi durumlarını ya da bireyi biçimlendiren sosyal çevreyi açığa çıkarmayı amaçlar (Ünsal, n.d., s. 2).

Psikoanalitik açıdan metni inceleyen eleştirmen, Psikoanalitik kuramcılarının konuyla ilgili bulgularından, görüşlerinden ve yönlendirmelerinden yararlanır. Ancak kuramın ele alınışı ve çözümleme teknikleri ile “psikanalizin, edebi ve kültürel eleştirilerdeki kullanımı, farklı görüşlere dayanmakta ve bu görüşler köklü değişiklikler göstermektedir” (Davis ve Schleifer, 1998, s. 393). Örneğin, Sigmund Freud, edebi eleştiriye psikoanalitik açıdan yaparken eserlerde gerek yazar gerek karakterler gerekse de tema, içerik ve ortamı derinlemesine verebilmek için “büyük buz dağı” adını verdiği ve bastırılmış tutkuların yer aldığı bilinçaltından, yazarın/şairin metaforlar yoluyla eserinde somutlaşan rüyalardan, id/ego/süper ego üçlü modelinden, Ödipal kompleks, penis kıskançlığı ve hadım olma komplekslerinden yararlanır. Carl Jung ise psikoanalitik edebi eleştiriye “kolektif bilinçaltı” kuramı ile yapmayı tercih eder. Jung bunun tüm insan ırkının paylaştığı bir tecrübe, bilgi dağarcığı ve birikim olduğunu ve bunların “arketip” denilen çeşitli imgelerle vücut bulduklarını, bu nedenle de insanın kimi tepkilerinin arketipsel bağlamda kolektif birikimden yararlanılarak çözümlenebileceği görüşünü ortaya atar. Jacques Lacan’a göre ise öncelikle eserde özne ve nesne arasında herhangi açık bir farkın olmadığı “hayalî etaba” bakılmalıdır; çünkü çocuk gelişirken öncelikle ideal bir ben yaratır (ego), ikinci kısım ise “sembolik”tir ki burada fallus, Ferdinand Saussure’ün isim verdiği gibi “gösteren” konumunda, diğer her şey ise karşıt imge konumundadır. Lacan’un edebi tanımlamalarında “ben,” her zaman “ben”dir ve hem bilinci hem de bilinçaltını ifade edebilir. Ona göre, tüm çözümleme, yazarın dil kullanımı yoluyla “gösteren-gösterilen-gösterge” bağlamında yapılmalıdır. Lacan’a benzer olarak Julia Kristeva, çocukların geliştikçe “düzenlendiğini,” bunun öncesinde ise arzuların konumlandığı “semiyotik” etapta olduklarını, ikinci etabın ise insanların kişiliklerini oluşturdukları “sembolik” kısım olduğunu söyler. Bu noktada ona göre, metin yaratıcı dil (*imaginative language*) yoluyla “semiyotik” etabı ortaya çıkarır. Toplumun kapalı sembolik düzeni böylece yazar/şair tarafından bilinçaltının ortaya çıkarılışı ile metne yansıtılır (Ünsal, n.d. s. 4).

Görüldüğü gibi modern çağın yukarıda adı geçen Psikoanalitik kuramcıları arasında kimi zaman birbirlerini tamamlayıcı kimi zaman da birbirlerinden kesin noktalarla ayrılan

görüşler vardır. Her biri, birbirlerinin düşüncelerinden etkilenerek kendi yöntemlerini belirlemişlerdir. Toplu bir okumayla adı geçen kuramcıların fikirlerini, metni çözümlerken kullanmak ya da onlardan destek almak, söz konusu metni okuyucunun daha iyi algılamasını sağlayabilir. Bu çalışmada incelenecek eserler psikososyolojik bağlamda çözümlenirken, yukarıda adı geçen her kuramcının, bireyin psikolojisi ve yazarın bunu metne aktarması konusunda sahip oldukları fikirlerinden yararlanmak gerektiği açıktır.

Özetle, Psikoanalitik yaklaşımda öncelikle bilinçaltı konular metinde araştırılır. Bu konular, imgeler ve psikolojik konuları çağrıştıran betimlemelerle ve dolaylı yollarla anlatılmıştır. Metindeki karakterler arası ilişkilerin araştırılması önemlidir. Bu ilişkiler, patolojik değişimleri ve değişimlerin kişileri nasıl etkilediğini ortaya koyar. Psikoanalitik okuma yöntemi; “ayrılık”, “kaybetme”, “sınırlamalar”, “başkalarıyla kaynaşma” gibi konuları; ayrıca yıkıcı bir çevre içinde yaşamış ve sarsıntı geçirmiş, uyumlu ve faal bir kişilik oluşturma çabasını içerir.

Son olarak, dilin kendisi bu kuram vasıtasıyla çalışılabilir. Dil; bilinçaltını, kişinin mücadelesini, erişkinin varlığını ortaya koyma aracıdır. Özetle, “Kimi zaman yazarın yaşamını ele alan Psikoanalitik yaklaşım kimi zaman da metindeki ruhsal durumları aydınlatır. . . . Metindeki karakterler gerçek kişilermiş gibi ruhsal yönden incelenir” (Klarer, 2004, s. 92).

Meredith Skura'nın “Psychoanalytic Criticism” adlı makalesinde belirttiği gibi Freud ile ilgili yaklaşımlar Psikoloji bölümlerinden çok Edebiyat bölümlerinde daha çok işlenmektedir. Bu noktada Skura'ya göre, “. . . edebi eleştiri; şu anda öznellik, cinsel farklılık ve güç gibi “psikoanalitik sorunlarla uğraşmaktadır” (n.d., s. 349). Bu bağlamda Leo Bersani'nin “Is the Rectum a Grave?” ve Adela Pinch'in “Female Chatter: Meter, Masochism, and the *Lyrical Ballads*” adlı makalelerini örnek göstererek, bu yazıların tamamen Psikoanalitik yaklaşımla kaleme alındığını belirtir. Aslında, Paul Ricoeur'un *şüphe* olarak adlandırdığı şekilde, düşündüğünü sandığımız kişiler olmadığımız ve söylediğimiz şeyleri ima etmediğimiz, bu nedenle de tüm hareketlerimizin sembolik bir şekilde alt okuma yoluyla irdelenmesi gerektiği Freudçu yaklaşımın en iyi özeti olacaktır.

Sonuç olarak, eserleri incelenecek yazarların gerek yazınsal bağlamda kendi psikolojik gelişimleri gerekse yaşadıkları dönemde bireyi nasıl bir psikososyal/psikopatolojik süreçlerden damıtarak eserlerinde yansıttıkları, yansıtırken dili bilinçaltı olgusuna ışık tutacak şekilde nasıl sanatsal hâle getirdikleri, ideoloji ve söylemin temsilinden çağdaş insanı tüm psikolojik süreçleriyle yansıtmada ne ölçüde yararlandıkları, şiddet olgusu temel alınarak

irdeleneceği için Psikoanalitik yaklaşımın yöntemlerine ve yukarıda adı geçen düşünürlerin kuramlarına çalışmamız çerçevesinde değinmek önemlidir.

Antik Yunan Dünyası ve Şiddet

M. Ö. sekizinci yüzyılda yaşadığı varsayılan şair Homeros'un yapıtlarından kaynak gösterildiği üzere, Yunan kültürünün temelleri M. Ö. 2500–1400 yılları arasında atılmıştır. Batının ilk kültürel merkezi addedilen Yunanistan, M. Ö. 1600–1100 arasında Miken medeniyeti ile kültürel ve siyasal gelişme göstermiş ve tarihsel olarak önemli bir kırılma çizgisi olan Troya Savaşları sonrasındaki dönemde ise karanlık dönemini (M. Ö. 1100–800) yaşamıştır. M. Ö. sekizinci ve altıncı yüzyıllarda Attika ve Anadolu kentlerinde hüküm süren ve deniz ticareti yapan şehir devletlerinin -İonlar ve Dorlar gibi- yüksek siyasi etkisi altında Yunan uygarlığı, tiyatronun ilk büyük dönemine ev sahipliği yapmıştır. M. Ö. 850'den sonra Yunan sanatı büyük bir çıkış yaşamış ve altıncı yüzyılda Attika'da yaşamış olan Peisistratus gibi tiranlar bizzat sanatsal faaliyetlerin geliştirilmesi ve yayılması konularında sanata öncülük etmişlerdir. Özellikle, M. Ö. 508'de sanatın merkezi kabul edilen Atina'da ilk Batı demokrasisinin hayata geçirilmesi ile sanattaki bu hareket ivme kazanmış, M. Ö. 490'da dönemin en güçlü rakibi Perslerin mağlup edilmesiyle doruğa çıkmış ve Pelepones Savaşları'nda (M. Ö. 431–404) Atina'nın yenilgisine kadar bu gelişme devam etmiştir.²

Tüm bu siyasi arenada öncelikle, antik dönemde Tanrı ve insan hakkındaki görüşlerin tutarlı olmadığı belirtilmelidir. Bir yandan Hellas uygarlığı, diğer şehir devletlerinin etkileri, felsefenin yükselişi ve dinin sorgulanmaya başlanması ile bireye verilen değerin artması öte yandan Yunan düşünce yapısının tüm art alanına kodlanmış “yazgı” olgusu, iki ayrı koldan Yunan düşün ve sanatını sarmalamıştır. Bu durum ise yazın ve tiyatrodaki eleştirel-dogmatik zıt bir orantının kurulmasına yol açmıştır. Ayrıca kendi varlığını ve gücünü tanımasıyla birlikte Yunan insanı sürekli soru sormaya, cevaplara dogmatik değil şüpheyle bakmaya ve var olan mitlerden uzaklaşıp felsefeyle uğraşmaya yönelmiştir. Felsefe, insanın merkeze alınmasını sağlamış, örneğin Protagoras'ın³ M. Ö. beşinci yüzyılda insanın her şeyin ölçüsü olduğu fikrini geliştirmesine bizzat zemin hazırlamıştır. “Yazgı” ve “kuşkuculuk” ikili zıtlığı çerçevesinde Yunan düşünüyü, bilinmezi kabullenme ile mantık arasındaki gerilim ile ifade edilir. Demokrasi kurulup “insanın” değerli hâle getirilmesine karşın – lakin bu insanın değeri

² Örneğin, M. Ö. 460–430 yılları arasında hüküm süren Perikles önderliğinde Parthenon ve Dionysos tiyatrosunun bazı bölümlerinin de yer aldığı kimi tapınaklar inşa edilmiştir.

³ Sofist düşüncenin en önemli temsilcilerinden olan Yunan filozof doğa felsefesinden ayrılarak ona karşı önermeler geliştirir. Objektif anlamda bilginin olmadığı, dolayısıyla geçerli bir doğru olmadığı önermesi en önde gelen düşünce yapısını oluşturur. Yani her şey değişiyorsa hiçbir şey kesin olamaz ona göre. Dolayısıyla, herhangi bir bilginin herkes için aynı ölçüde doğruluğu kanıtlanamaz.

mülk sahibi, erkek, yetişkin ve Yunanlı olmasıyla ölçülür- köleliğin kaldırılmaması, arka planda siyasi ve toplumsal bir tutarsızlık yaratsa da ritüelin etkisi ile Yunan düşün ve sanatı, mutluluğu insanla insanüstü arasındaki bir dengede bulmaya çalışmıştır (Brockett, 1995, s. 25–27); ancak bu mutluluk, şiddetin art alanında bireyi/toplumunu kutsayarak ya da lanetleyerek onu sahneye taşımıştır. “Yazgı”nın kurumsallaştırdığı kamusal şiddet ile felsefi anlamda kuşkuculuğun ön plana çıkardığı psikolojik şiddet, bireyi, yukarıda bahsedilen ikili zıtlığın belirginleştiği tarihsel süreçte ancak nefes alabilir ölçüde rahat bırakmış, bununla birlikte bir baskı unsuru olarak onun alanını daima daraltmıştır.

Tragedyanın Kökenlerinde Şiddetin Yeri

Yunan tragedyasının ilk ortaya çıkış tarihiyle ilgili bize bilgi veren en erken belge Aristoteles’in *Poetika* (M. Ö. 335) adlı eseridir. Bu eserde Aristoteles, tragedyanın *dithyrambos*⁴ yoluyla ve doğaçlamalar eşliğinde geliştiğini yazar (s. 23).

Aristoteles’in *dithyrambos* köken kuramına ek olarak bazı araştırmacılar dramın, kahramanların mezarlarının başında yapılan ağıtsal törenlerle geliştiğini belirtir. Antik Yunan ve Roma tarihi uzmanı Gerald Frank Else ise *Origin and Early Form of Greek Tragedy* (1965) adlı eserinde dramın basamak basamak değil, istemli bir yaratı olarak geliştiğini söyler. Ona göre, M. Ö. 534’ten önce dinsel şenlikler, *Odysseia* ve *İlyada* gibi eserlerden alınan bölümleri ezgiyle okuyan rapsodları -sözlü okuyucu- ortaya çıkarmıştır (s. 28). Ayrıca Solon gibi Atinalı mersiye şairleri, içinde kişiliklerin canlandırıldığı şiirler yazmışlardır. Thespis ise tüm bunları ilkel bir dram olacak şekilde birleştirmiştir. Aiskhülos’un⁵ çatışmayı yaratacak ikinci oyuncuyu M. Ö. 500’lerde oyuna sokmasıyla bu tür, tam şeklini almaya başlamıştır. Ancak tragedya ve dramının kökenine dair kanıtların yitmiş olmasından dolayı eldeki kuramların hepsi bir varsayım olarak kalmıştır (Brockett, 1995, s. 27–28).

Çıkış kuramı her ne olursa olsun tragedyanın kökeninde şiddetin salt varlığını görebiliriz. Tragedyalar, -genel kabul gören köken kuramından bakılacak olursa- tanrı Dionysos’a⁶ atfedilen doğacı ritüellerle başlar. Bu törenlerde kullanılan bedensel sadizm

⁴ Kahramanca konuları eserlerine alan ilk yazar olan Arion (M. Ö. 625–585) tarafından edebi bir tür hâline getirilen *dithyrambos*, şarap ve doğa tanrısı Dionysos onuruna edilen danslar eşliğinde doğaçlama söylenen bir tür ilahi ya da öyküdür. Tarihte koro başı ile konuşmaya giren ilk kişi de M. Ö. altıncı yüzyılda yaşamış olan şair Thespis olarak bilinir. Thespis, oyuna karakterleri kişileştiren bir oyuncunun söylediği bir prolog ve dizelerin eklenmesini sağlamıştır.

⁵ Antik Yunan tragedya yazarlarından. İleride kendisinden daha ayrıntılı bahsedilecektir.

⁶ Dionysos’a tapınma M. Ö. on üçüncü yüzyılda Yunan dünyasına giren Yakın Doğu kökenli bir ritüeldir. Orijinin cinsel cümbüş, insanlarınsa kurbanlar olduğu bir şölen sarhoşluğu içerisinde geçen törenlerde bir çeşit ayin havası hâkimdir. Bu hâkim havada fiziksel şiddet, haz ve kendinden geçme ile aynı yeredir. Baş tanrı Zeus ve Thebai kralı Kadmus’un kızı Semele’nin oğlu olan ve çılgın yaratıklar olarak bilinen Satirler tarafından büyütülen, daha sonra öldürülüp parçalanan ve yeniden İsa figürüne benzer şekilde dirilen

düşünüldüğünde şiddet olgusunun tragedyanın temelinde yer bulduğunu görürüz. İlahiler ve öykülerin konuları, bu ritüellerin etkisinde ve şiddeti kullanarak şekillenir. Ayrıca tragedyaların merkezinde otoriteyi temsil eden kral, kraliçe, asker ve devlet adamı gibi karakterlerle şiddetin kamusal düzeyde işlenmesi sağlanır.

M. Ö. altıncı yüzyılda genellikle Thespis, Choerilus, Pratinas ve Phrynicus gibi dönemin popüler yazarları tragedyaya ivme kazandırmış, lirik ve koro parçaları geliştirmiş, tek bir oyuncu tarafından oynanan oyunda çeşitli maske ve kostümler kullanarak oyuncu değişimlerini göstermiş, konuları ise çoğunlukla mitolojiden, bazen yakın tarihten de almışlardır. M. Ö. beşinci yüzyılın göze çarpan üç yazarı Aiskhülos (M. Ö. 523–456), Sofokles (M. Ö. 496–406) ve Euripides (M. Ö. ?480–406) de şiddeti gerek teknik anlamda gerekse de konu ve tema bağlamlarında oyunlarına taşımışlardır.

Antik Yunan tiyatrosunda teknik açıdan şiddetin yansıtılış biçimini en fazla etkileyen beş ana unsur bulunmaktadır: koro, kılık kıyafet, dans, müzik ve dekor. Bunlar tragedyanın konusunu yüceltmeye yardımcı olan malzemelerdir. Başat öge olarak, Antik Yunan tiyatrosunda koro çok büyük bir yere sahiptir. Daha önce olmuş olayların anlatıldığı parados⁷ ile prologtan sonra giriş yapan koro, oyunda adeta etkin bir karakter konumunda öğüt verir, düşüncelerini açıklar ve sorular sorar. Olayların toplumsal ve ahlaki çerçevesini belirleyen koro, aksiyonun yargılanışında kullanılacak bir norm ileri sürer. Sahnede yansıtılan, yansıtılmak istenen şiddetin kavramsal olarak soyutluğunu ise dans ve müziğin de eşliğiyle koroyu oluşturan karakterlerin dili -kelime seçimleri, vurgu ve ton- açığa çıkarır. Bu noktada koro, seyircininkine benzer bir tepki göstererek ideal bir seyirci gibi hizmet eder, baştan sona oyunun ve tek tek sahnelerin duygu durumunu belirlemeye katkıda bulunur ve dramatik etkiyi artırır; ayrıca hareketi, gösteriyi, şarkı ve dansı ekleyerek tiyatral etkinliği de yükseltir ve duraklar ile süspanslar –geciktirmeler- yaratıp seyirciyi neler olduğu ve neyin olacağı üzerinde düşünmeye sevk eder (Brockett, 1995, s. 36–38). Kısaca koro sadece şiddeti somutlaştıran ana unsurlardan biri değil, antik dönemde tüm oyuna hâkim olan araçların en önemlilerindendir.

Dionysos, bir yandan bu özelliği ile mevsimsel döngüyü sembolize ederken öte yandan şarap ve eğlence ile de özdeşleştirilir. Metaforik anlamıyla hasatları zenginleştirmek, baharı güvence altına almak ve doğurganlığı artırmak amacıyla da adına çeşitli ritüeller düzenlenir. Dionysos'un varoluş öyküsünde oldukça yoğun bir şekilde göze çarpan şiddet (özellikle Yunan mitolojisinde yarı keçi yarı insan olan orman yaratıkları Satirlerle olan ilişkileri çerçevesinde ki Satirler, şiddeti sert bir şekilde kullanarak çevrelerindeki yaratıklara vahşet saçmalarıyla bilinirler), anlamsal kaymaya uğrayarak böylece kutsanır ve kamusallaştırılır. Bu ritüeller zamanla Attika'da her yıl dört şenlik yapılmasıyla sonuçlanır. İlk kez drama sunumu ise şenliklerin sonuncusu olan Kent Dionysiası'nda yapılır.

⁷ 20–22 dizeden oluşan parçalarla koro ruh durumunu oyuna yerleştirir. Oyunda Epizotlar (3–6 tane) koro şarkıları (*stasimonlar*) ile bölünür. Oyun, *Exodus* ile kapanır (Brockett 29–31).

Sonuç olarak, kamusal şiddeti Yunan tiyatrosunun neyi hedefleyerek yansıttığı sahnelediği ve sahnede kullanılan şiddetin rengi, şekli ve biçiminin neye benzediğini incelemek Yunan tiyatrosunu algılamamız ve anlamamız için önemli ipuçları verecektir; fakat öncelikle Homeros'tan başlayarak dönemin önemli tragedya yazarlarına nasıl bir zemin hazırladığına değinmekte fayda vardır.

Homeros, Yunan Tragedyası ve Şiddet

Antik dönem Yunan söylencelerinde ve yazınında anahtar sözcüklerin en önemlilerinden olan şiddet, Batı uygarlığının bu çıkış noktasında hem ataerkil düzene hem de kamusal hayata yön veren öncüllerin başında gelir. Homeros'un destanlarıyla başlayıp erken Hristiyanlık dönemiyle son bulan Yunan edebi metinlerinde arka plan, türü ne olursa olsun şiddete aittir. Toplum düzenini eleştiren sanatçıların da sistemin süreğen bir çemberde dönmesine yardım eden yazar ve şairlerin de mürekkepleri şiddet hokkasından çıkmıştır. Böylece binlerce yıllık edebiyat tarihi de şekillenmiş; şiddet, gerek sanatsal yapıtların gerekse sözlü ya da yazılı metinlerin DNA'sının bir parçası olmuştur.

Bu kısımda, Yunan yazınının baş şairi Homeros'un eserlerindeki ana temaların ne ölçüde şiddetle kol kola yürüdüğü, kamusal alanda şiddetin psikososyolojik boyutlarının şair tarafından ne oranda tartışıldığı onun söylemleri doğrultusunda kısaca anlatıldıktan sonra başlıca tragedya yazarlarının şiddeti nasıl araçsallaştırdığı incelenecektir.

Homeros ve şiddet.

Antik dönemin kutsal kitapları olan *İlyada* ve *Odysseia*'nın binyıllardır heyecanla okunması, kaynağını harmanlandığı aksiyon ve şiddetten alır. Tüm yaşamın dokusuna sinen şiddet, destanların neredeyse her sayfasında kendisine yer bulur. Kişi, şiddete duyduğu bilinçaltı açlığı Azra Erhat'ın da *İlyada*'nın önsözünde destanın kendisi için ifade ettiği gibi "tadına vara vara" doyurur mısraları okurken (2008, s. 20). Kısaca, zaten konusu savaş olan *İlyada* ve bir savaşçının günlükleri olarak değerlendirebileceğimiz *Odysseia* örneklerinden de anlaşılacağı üzere Homeros, şiddetin tarihçesini yazmakla kalmamış, adeta ona bir soy kütüğü oluşturacak düzeyde konuyu derinden incelemiştir.

İlk olarak, konusunu Troya savaşlarından alan *İlyada*'ya bakılacak olursa, tüm bir destanın salt bir cenkten ibaret değil gerek kamusal ve psikolojik düzeyde gerek sosyokültürel ve sosyoekonomik düzeyde kişiler arası ve uluslararası bir cenkten bahsedildiği görülür. *İlyada*'da şiddet, her yerededir. Peleusoğlu Akhilleus'un "öfkesi"yle başlayan destan daha ilk mısrasıyla kamusal alandaki dönemin en güçlüleri olan şehir devletlerinin krallarının uyguladığı kamusal şiddetin bireyler üzerinde yarattığı "acı"yı okuyucuya sunar (Homeros s.

75). Bir ağıt niteliğinde yapılan girişte ilk olarak yeraltı ve ölüm tanrısı Hades'in adından dem vurulması, “nice yiğitlerin” “kurda kuşa” “yem” (s. 75–76) olması ve bunların sorumluluğunun sanat ve güneş tanrısı Apollon'a yüklenmesi bir yandan bireylerin üzerindeki dini ve siyasi şiddet türlerinin sembolik anlamda yoğunluğuna bir yandan bu türlerin fiziki anlamda vaftiz edilişlerine işaret eder. Okuyucu, kamusal alanın kural koyucuları olan tanrıların, kralların, generallerin ve tüm kültürel normların insan üzerinde yarattığı baskıyı daha ilk mısralarda hisseder. Eserin genelinde tanrılara sunulan kurban, etlerin kesilmesi, şişlere geçirilmesi, kısaca şölen ve yemek tasvirlerinin dahi uzun uzun anlatılması ve bu anlatımda şiddetin bir başka “içgüdüsel” doyum olan yemek yeme –ancak ana yemekleri et ve et ürünleri oluşturur- ile iç içe yapılandırılması, şiddeti Yunan toplumunun ne kadar sindirdiğini, artık onu da yemek yeme kadar doğal ve içgüdüsel bir hazla uyguladığını gösteren en belirgin kanıtlardandır. Ayrıca sadece kargıyla *kazanılan* kadının imgeleştirilmiş ve metalaştırılmış ikinci sınıf varlığı bile (“ilkin ben alacağım onur payını, sonra sen:/Ya uçayak ya arabasıyla iki at ya da senin yatağını paylaşacak bir kadın” [s. 300]) bireysel bağlamda kadın üzerindeki kamusal şiddetin bir göstergesidir.

Kralların kendi aralarındaki hiyerarşide de bir boyun eğdirme ve şiddet vardır. Başbuğ Agamemnon, “Haydi baş eğsin Akhilleus, dinlesin beni,/hem ondan üstün bir kralım hem yaşlıyım” (s. 228) derken kendi kamusal gücünü, kimliği ve deneyimlerine de dem vurarak diğer bireyler üzerinde hissettirir. Kelimelerinin altında yatan gizil psikolojik şiddet, devlet ve kültürel şiddetin kanatları altında kendisine itaati sağlayan en büyük güç olur. Ölümsüzlük adına ün kazanmanın yolu ise yine şiddetten geçer. Örneğin, ölümsüz olabilmek için sıradan ve tekdüze bir hayatı reddeden Akhilleus için bunun tek yolu savaşmaktır. Ne kadar çok insan öldürürse o kadar ölümsüz olacaktır Akhilleus. Kan ve şiddet ne ölçüde artarsa tarih onu o kadar mükâfatlandıracaktır. Homeros, şiddetin ve suçun her zaman saf ve iyi olanın önünde olduğunu şöyle döker mısralarına:

Gün olur yanılır, suç işler insanlar,
güzel adaklar, sunularla yalvarırlar,
kurban yağlarıyla yumuşatırlar tanrıları.
Ulu Zeus'un kızlarıdır Yalvarılar,
topal, yüzleri buruşuk, gözleri şaşlı,
koşarlar Suç'un arkasından dertli dertli;
ama güçlüdür, çevik ayaklıdır Suç.
Yalvarılardan çok önde koşar,

insanlara kötülük ede ede dolaşır yeryüzünü,
Yalvarırsa yetişir, kötülüğü düzeltmeye kalkarlar.
Dinlerler kendilerine saygı gösterenleri,
onlara yardım ederler canla başla.
Kulak asmayan olursa, yalvarırlar Zeus'a,
Suç takılsın ona, ettiğini bulsun derler. (s. 237–38)

Alıntıdan anlaşılacağı üzere suç; tez ayaklı, sağlam ve kaslı bir asker edasında betimlenirken zaten “şaşı,” “topal” ve çirkin olarak tasviri yapılan “Yalvarılar”ın şiddete karşı bir alternatif olmaları beklenemez. Nitekim “Yalvarılar” kendilerini dinlemeyenlere şiddet uygulayarak suçlu olurlar. Bu durumda işlevsiz hâle gelerek ironik bir şekilde kötülüğe hizmet ederler. Yani yazar tarafından suç ekseninde şiddete bir hayranlık sezilir.

Bunların dışında öldürülen düşmanın soyularak ganimetinin alınması yani çıplaklık ileride Âdem mitinin de bir ögesini oluşturacak utanma duygusu bağlamında yine şiddetin uygulandığı ölçüde etkindir. Çıplaklık ve onur birbirine zıt iki unsurdur; çünkü şiddeti uygulayacak gereçleriniz, örneğin tolmanız, kargı ya da kalkanınız yoksa yani çıplaksanız savaşamaz, şiddeti uygulayan değil, şiddete maruz kalan birisi konumuna *itilir* ve pasif olarak konumlandırılarak tüm normların belirlediği çizginin dışına çıkmış olursunuz ki bu onursuzlukla eş değerdir. O yüzden çıplaklık, bireyi güçsüzleştiren -bu noktada kadın da şiddet gereçleri olmadığı için çıplak farz edilir ve onur genelde, bu bağlamda, kadına onun tek gereci olan bekâreti dışında etiketlenmez-, etkenliğini elinden alan bir eğretilme hâline gelir. Benzetmelerle yaban hayatındaki dürtüsel şiddetin insana aktarılması ise savaş sahnelerinin vazgeçilmez betimlemeleridir. Aslanların geyikleri parçalaması, “körpe yavruların” (s. 264) sivri dişler tarafından kesilmesi, “kavurucu ateşin gür bir ormana saldırması” (s. 265) gibi son derece kanlı ve karanlık sahneler insanın özündeki saldırma güdüsünün doğadan geldiğinin yazar tarafından kabulü hâline gelir. Eserin geneline işleyen kavgaya övgü ve kaçmaya yergi bu *kutsal kitabın* söyleminde bir çeşit ayin havasıyla dile getirilir. “Ya öleceksiniz ya kovacaksınız düşmanı gemilerden” düsturu (s. 354) tanrıça Athena önderliğinde erkeksileşen güç ve zekâ ile harmanlanır-(çünkü Athena, baş tanrı Zeus’un kafasından doğmuştur- ve şiddet, sistemli bir taktik yoluyla askerlerin ellerinde “koca kılıçlar” ve “iki temrenli kargılar” ve “sapı kara çizgili palalar[la]” “kan ırmağı” olan “kara toprak[ta]” (s. 360) yok etme fermanına dönüştürülür. Tüm dinsel simgeler şiddeti adeta kutsar pozisyondadır:

Kronosoğlu böyle dedi, uyandırdı çetin savaşı.

Tanrılar da ayrılıp ikiye yürüdüler savaşa,

gemilere doğru yol aldı Here'yle Pallas Athene,
toprağı sarsan Poseidon onlarlaydı,
gücü fişkırان Hephaistos da onlarla gidiyordu,
gidiyordu topallaya topallaya,
altında cılız bacakları seke seke.

Troyalılara doğru tolgası ışıldayan Ares yürüdü,
uzun lüleli Phoibos'la okçu Artemis onunlaydı,

Leto, Ksanthos, gülümseyen Aphrodite onunla. (s. 440)

Uyulması gereken yazgıya tanrıların da uyması ve bu yazgının ekseninin şiddet pergelisiyle çizilmesi odak noktasını savaşa getirir ve tüm kamusal ve özel hayatın buna paralel yaşanmasına neden olur. Kısaca, şiddet, alın yazısı kapsamında mitleştirilerek ya da tanrıüstü olarak konumlandırılarak yeri sarsılamaz hayati metafora, bir abıhayata dönüşür. Bilgelik, tecrübe ve erkeklik -ataerkil yapı- “ak baş, ak sakal ve hayalar” (s. 475) ancak şiddetin aktif bir şekilde kullanımı yoluyla çürüme ve kirlenmekten kurtulabilir. Özetle, böylesi bir kirlenme durumunda “insanoğlu için bundan büyük bir acı” (s. 475) olmadığı söylenir.

İkinci olarak, kişisel bir destan konumundaki *Odysseia*'da ise salt savaşın ve kamusal güçlerin yarattığı şiddet değil, bunun yanında yalnızlık, çaresizlik ve özlem gibi daha soyut, sembolik, çok boyutlu ve arketipsel bağlamlarda şiddet de birey üzerinde hissettirilir.

İlyada'da insanın insanla mücadelesi ağır basarken; oldukça bilinçli, zeki, kurnaz ve sabırlı bir savaşçı olan Odysseus, daha çok doğayla çatışır. Ancak bu destan da baştan sona şiddeti alt metnine yerleştirerek, şiddetin birey ve toplum üzerindeki etkisini her dizede okuyucuya gösterir. Destan, “binbir düzenli adamın” Troya şehrini yıktığını, sonra da nasıl “süründüğünü” (çev. Erhat, 1996, s. 41) okuyucuya duyurarak başlar. Şiddet uygulayan bir savaşçının, tanrılar ve yarı-tanrıçalar tarafından ki bunlar kamusal gücü elinde bulunduran ve yaptırımlar konusunda söz sahibi olan karakterlerdir, nasıl şiddete maruz kaldığını ve yine şiddet kullanarak eski günlerine nasıl döndüğünü anlatan bir destandır. Şiddeti çıkardığımızda elinizde cansız bir yol hikâyesi kalır. Odysseus, “Tanrıların buyruğuyla çekmediğim acı yok benim” (s. 141) diyerek hayatındaki acıların nedenini otoritenin şiddetine bağlar. Fiziksel gücün önemi şiddetin varlığıyla mümkün kılınır: “Bir adam için, yaşadıkça, en büyük ün/elleri ayaklarıyla kazandığı başarılarıdır yarışmada” (s. 150). Oyunlarda dahi gücünü gösterdiğin, karşı tarafa şiddetli bir geri püskürtmeyle galip geldiğin sürece başarılı addedilirsin, görüşü ön plandadır. Yani şiddet kullanabildiği ölçüde kişinin adı yaşar. Kötü işler de iyi işler de her daim şiddet yoluyla elde edilir. Tepegöz'ün, Odysseus'un arkadaşlarını

mağarasında “kıtır kıtır” (s. 177) yediği kısım bir korku filmi nitelikte kanla doludur. Mitolog ve şair Halikarnas Balıkcısı gibi edebiyatçıların okuyucunun en sevdiği ve en akıcı bulunduğu kısımlardan birinin bu bölüm olmasını söylemesi, şiddet ve kan tasvirinin okuyucuda heyecan yaratmasındandır ki bu Susan Sontag’ın konuyla ilgili yorumlarını da haklı çıkarır. Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*’ta (2003) insanların şiddet ve acı resimlerine olan iştahının neredeyse çıplak bedenlere olan iştahı kadar evrensel olduğunu belirtir. Örneğin, Yahya peygamberin boynunun vuruluşu ya da İsa’nın çarmıha gerilişinden alınan keyif, savaş fotoğraflarından alınan zevkle aynıdır. İnsanlar bakabilmekten haz aldıkları ve korktuklarında daha da fazla zevk duydukları için ölümsüz eserlerde her daim şiddet vardır (s. 13). *Ölümler Ülkesinde* bölümü de buradan yola devam edecek olursak; karanlık, grotesk ve soğuk atmosferiyle hem kahraman üzerinde hem de okuyucu üzerinde tam bir psikolojik şiddet uygular. Sarı, kırmızı ve yeşil tonlarla koyu bir şekilde çizilen arka planda atmosfer çok sert ve katıdır. Fiziki deformasyon ve çürümenin ellerinde kahramana ahlaki dersler ve öğütler verilir. Bu, dini anlamda psikolojik bir travma yaratırken algısal anlamda bir baskı oluşturarak destan kahramanlarını ölümden sonrasına ötekileştirir. Tanrı korkusu ve sözlü ananelerin şiddeti sembolik kamusal şiddetin başaktörleri olarak daima sosyal hayatın parçalarıdır. Karakterlerin konuk ağırlamaları bile tanrıları hoş tutup geleneklere uymak içindir. Hiç tanımadıkları konuğa saygı ya da sevgi beslediklerinden değil, Odysseus’un kölesinin dediği gibi ona acıdıklarından, “konukları koruyan Zeus’tan” (s. 253) korktuklarındandır. Savaşı özlemelerinin sebebi şiddetin genetik olarak ruhlarına kodlanmış olmasındandır. Bu yüzden Odysseus’un adamları “demir çeker kendine adamı” (s. 282), “. . . erkeği durup dururken çağırır demir (s. 317)⁸ demektedirler.

Odysseus’un karısı Penelopeia’nın evinde taliplerin kalması hem psikolojik hem de toplumsal ataerkil formda kamusal şiddete başka bir örnektir. *Taliplerin Öldürülmesi* bölümünde onlarca kişinin katlinden ve aile fertlerinin destanın sonundaki sohbetlerinden anlaşılacağı üzere, Odysseus oğlu Telemakhos’a, “Haydi atıl savaşa, Telemakhos, tam sırası,/böyle savaşta belli olur yiğit dediğin!/Atalarının soyunu utandırma sakın, göreyim seni,/biz öteden beri övünürüz dünyada yiğitliğimizle” (s. 395) derken; Odysseus’un babası Laertes de “sevinç içinde” “Bu ne güzel gün, sevgili Tanrılar, bu ne mutlu gün!/Yiğitlikle yarış ederler oğlumla torunum” (s. 395) diyerek şiddetin paylaşımını tasdikler. Athene ise kamusal güç simgesi olarak, “Arkesios’un oğlu, bütün dostlar arasından en sevdiğim,/yakar gök gözlü kız tanrıyla Zeus Baba’ya,/sonra da salla ve at uzun gölgeli kargını” (s. 395)

⁸ Demir, silah yapımında kullanıldığı için şiddetin somutlaştırılmış öz hâli konumundadır.

diyerek bu şiddetten mürekkep dede, baba ve oğul *teslisini* kutsar. Bu nedenle, kitabın son mısrasındaki “ölümsüz barış” (s. 396) işlevsiz bir kabuk ve süs olmaktan öteye geçemez.

Sonuç olarak, Homeros, ister yemek ister desteklemek adına olsun, şiddeti hemen hemen iki destanının da her sayfasına yayarak onu yazın geleneğinin en önemli gizli teması kılmıştır. Bu noktada Homeros’un çizdiği şiddet haritasını eserlerine alan tragedya yazarlarının şiddeti oyunlarında kullanarak nasıl bir kroki çıkardıklarına bakmakta yarar vardır.

Antik Yunan Tiyatrosunda Kısaca Şiddetin Yeri

Kökleşmiş bir aristokrasi, hiyerarşi, kölelik ve monarşiye benzer askeri bir oligarşik yapının siyasi hayatı oluşturduğu, bunun yanında çok tanrılı dini inanışın boyunduruğunda işlenen sanat ve edebi geleneğin ki yerini daha sonra felsefe ve bilime bırakacaktır, sosyokültürel dogmaları ve ritüelleri yarattığı bir devlette kamusal şiddetin birey üzerindeki etkisi zorbalık düzeyindedir. Devlet yetkilileri -en büyük yetkili bu anlamda tanrı ve tanrıçalardır- edindikleri yarı-tanrı kimlikleriyle kendilerinin altındaki sınıfsal gruba hem psikolojik hem de fiziki anlamda şiddet uygulamakla sistemi koruduklarını düşünmektedirler. Askeri şehir devletlerinden oluşan Yunan dünyası, merkezine şiddeti alarak bunu tanrı katında onanmış ve toplumun her alanında uygular olmuştur. Şiddetin izleri, destanlardan şiirlere, tragedyalardan komedyalara, Platon’un ütöpik devlet idealarından Herodotus’un tarihi belgelerine, heykellerden vazolara ve ölü gömme törenlerinden savaş sanatına kadar her yere yansır. Özellikle komedyaya, mim ve satir oyunlarında şiddet, bir güldürü ve parodi unsuru olarak kullanılmakta ve toplum yapısını eleştirmek için bir araç sıfatı taşımaktadır. Antik dönem tiyatrosunda sahnede ölüm, intihar ya da cinayet gibi sahnelerin gösterilmemesi Yunan toplumunun şiddete karşı olumsuz duygular beslediği anlamına gelmez; aksine sıradan hayatın parçası konumundaki sakat uzvunu kitlesel bir ayna olan sahnede görmek istemez; çünkü onu yadsır, eğer görürse yabancılaşacağını ve kötücül kimliğiyle karşılaşacağını bilir. Aşağıda daha detaylı inceleneceği gibi birey eğer gücü elinde bulundurmak istiyorsa, eleştirmek ve sanat icra etmek istiyorsa ya da ekonomik güç ve sosyal statü peşindeyse bir şekilde şiddete hizmet etmek zorundadır. Birey, kitlesel ve kamusal bir hayalet ancak üzerine onu taklit edebilmek için beyaz bir çarşaf geçirdiği ölçüde varlığını kanıtlayarak mutlu ya da hür olur. Bu noktada dönemin en önemli üç tragedya yazarının şiddeti kullanım biçimine bakmak gerekir.

Aiskhülos ve dramada şiddet.

Kamusal şiddet, Aiskhülos'un oyunlarında her şeyden önce adalet kavramının evrimini göstermesi bakımından ilginçtir. Devlet gücüyle bireye uygulanan şiddet, kişisel ölçü almanın yerine geçmiştir. Özel alanda işlenmiş suç ve bu suçun cezalandırılması yazarın oyunlarında, kamusal alanda -bir kumsal ya da insanların ortak kullandığı meydan gibi- verilir. Şiddet, her daim temel yasalardan birisidir ki bu, araştırmacı çevirmen Güngör Dilmen'in önsözünde belirttiği gibi "günümüze kalan ilk tarih kitabı" (7) olan *Persler*⁹ (İ.Ö. 472) adlı oyunda detaylı bir şekilde incelenir. Buna göre, can alma ya da uğruna can verme, fiziki şiddet aracılığıyla güç elde etmede önemli bir araçtır:

ULAK. Birbirine karışan bağırtılar, çığlıklar
tutmuştu açık denizi, ta kara gece
gözlerden gizleyinceye dek her şeyi.
Fakat kayıplarımızı saymak gerekirse
on günde bitiremem. Şunu iyi belleysin:
Bir günde bunca kişi
can vermemiştir hiçbir zaman. (s. 42)

Bunun dışında "adaletin çelişen ideallerini" (Dilmen, 2005, s. 9), Aiskhülos eserlerinin tamamında dramatize eder. Özellikle koroda görüldüğü gibi karakterleri kapsamlı çelişkilere sahiptir. Bu da karakterlerin insanüstü olarak algılanmalarına yol açar. Şiddet erkinin ellerinden alınması modern dünyada olduğu gibi bu dönemde de insanları zavallı yapar. *Persler* oyunundaki koro, "Zavallı avunmaları zavallıların, zavallılıklarından" (s. 64) diyerek şiddet uygulamadan gücün ele geçirilemeyeceğine ve bu durumda insanların pasifize olarak "zavallı" konumuna öteleneceklerine inandığını belirtir.

Dış dramatik yerine iç dramatiğin yoğun olması, aksiyonun gidişinin durağan olması da Aiskhülos tiyatrosunda önemli bir etmendir. Örneğin, *Persler*'in dışında *Zincire Vurulmuş Prometheus*¹⁰ (yaklaşık olarak M. Ö. 468'den sonra) oyununda Prometheus¹¹ oyun boyunca

⁹ Oyun, Aiskhülos'un kendisinin de katıldığı Salamis Deniz Savaşı'nı (M. Ö. 480) anlatır. *Persler*'in başkenti Susa'da sarayın önünde geçen oyun, Atinalıların *Persler* karşısındaki zaferini, *Persler*'in gözünden anlatmasıyla ilgi çekici bir boyut kazanır. Böylece empati duygusu kurularak savaşın haklı çıkarılması da sağlanmış olur.

¹⁰ Bütün sorunlarıyla insanın dramını anlatan oyunda Prometheus insanı temsil eder. İçinde çırpındığı olaylar da politik denilebilecek insan toplumlarına özgü olaylardır. Prometheus, ateşi tanrılardan çalıp insanlara verdiği için düzeni altüst etmiş ve sonsuza kadar bir kayaya zincirlenerek güneşin bir akbaba tarafından yenmesi cezasına çarptırılmıştır. Oyunda, bu suçun ve cezalandırmanın sebepleri ve sonuçları Prometheus'un ağzından iktidara yapılan bir sistem eleştirisi şeklinde verilir.

¹¹ Hesiodos'a göre, İapetos'la Klymene'nin oğlu ve Atlas, Menoitios ve Epimetheus'un kardeşidir. Bazı metinlerde Prometheus'un annesi Asia ve kardeşi Athos olarak gösterilir. Prometheus, öteki kardeşleri gibi

aslında hiçbir gerçek harekette bulunmaz. Zincire vurulma dirilme biçiminde sahnede simgeleşmiştir. Oyunda Zeus karakteri, iktidarın kişileştirilmesi; Prometheus aklın, zihnin ve fantezinin vücut bulmasıdır. Burada aklın iktidar tarafından infazı söz konusudur. Zeus iktidar ve şiddet sembolü olarak Prometheus'tan bir şekilde elindeki "gizi" açıklamasını ister. Yani güç, akıl talep eder. Başlangıçtaki iktidarın gücü, oyunun sonunda tartışmalı ve soru işaretli hâle gelmiştir. Kamusal şiddetin uygulanış sürecinde, gücü uygulayanın tek başına yeterince güçlü olmadığını -en azından kurbanının zekâsına ve direnişine karşı- ortaya çıkar. Örneğin, ölümsüz olan Prometheus yok edilemez ve Prometheus da iktidar gücü için tehlikelidir. Güç, eğer ayakta kalmak istiyorsa Prometheus'u zincire vurmaya ve böylelikle kendini güvenceye almak zorundadır.

Aiskhülos, oyunlarında Homeros'tan aldığı şiddet geleneğini güç-iktidar-egemenlik bağlamında sahneye taşır. Aiskhülos'a göre, şiddetin rengi siyahtır ve matem sembolize eder. Eserlerinde, *Yalvaran Kızlar*'da¹² olduğu gibi şiddetle ilgili herhangi bir haberden sonra -kaçış, savaş, yaralama, öldürme gibi- sahnede hep bir matem havası mevcuttur. Psikolojik ya da fiziki şiddet oyunlarının sonunda hep gözyaşı ile somutlaşır; fakat Homeros'un tersine bunu iktidarın varlığını şiddetle kutsayarak değil, onu eleştirerek yapar. Güç ve egemenliğin mutlaklığı sadece şiddetin fiziki olarak kullanılış biçimiyle değil aynı zamanda akıllı ve mantığı ön plana çıkararak elde edilmelidir. Bu yönüyle, Aiskhülos; Homeros'un gücü, çevresindekileri kılıçtan geçirerek muhafaza eden karakterlerini aynen eserlerine alarak aslında onların, *Orestia* üçlemesinde¹³ (M. Ö. 456) Yunan başbuğu Agamemnon karakterinin çöküşünde görüldüğü gibi akıllı geri plana atarak uyguladıkları şiddeti kendilerine çevirdiklerini gösterir. Güç-iktidar-egemenlik konularında araç olarak şiddeti değil akıl, zekâ ve mantığı önerir. Böylece iktidarın akıl ile bağdaşıklığa girmediği sürece tehlikede olması sorunu çözülmüş olacaktır.

tanrısal düzene kafa tutmuş, ona karşı çıkmıştır. Ne var ki öteki kardeşlerinden farklı olarak sonunda insanlara ateşi -yaratıcılığı, bilimi, uygarlığı- vermekle bu düzeni değiştirmeyi başarmıştır.

¹² Yedi oyundan ilki olan *Yalvaran Kızlar*'da, kahraman, elli kişilik korodur. Oyunda, elli kuzeniyle evlenmek istemeyen, bu yüzden Mısır'dan Argos'a kaçan, Danaus'un elli kızının hikâyesi işlenir.

¹³ *Agamemnon*, *Adak Taşıyanlar* ve *Eumenidler* oyunlarından oluşan üçlemenin ilkinde, bir aile trajedisi çerçevesinde Argos kralı Agamemnon'un Troya Savaşı sonrası eve dönüş hikâyesi sahneye taşınır. Eşi Klytaimnestra'nın sevgilisi Aigisthos ile birlikte Agamemnon'u öldürüşü anlatılır; böylece Klytaimnestra, kızı İphigenia'nın öcünü almış olacak, Aigisthos ise hem kendi ailesinin olduğunu düşündüğü ülkenin başına geçecek hem de Agamemnon'dan aile intikamını almış olacaktır. İkinci oyunda ise Agamemnon ve Klytaimnestra'nın çocukları olan Elektra ve Orestes'in birleşerek babalarının intikamını almak için anneleri Klytaimnestra'yı öldürüşü sahnelenir. Üçlemenin sonuncusunda ise günahları cezalandıran tanrıçalar olan Eumenidler'in Orestes'i anne katili olarak yargılamaları konu edinir. Kısaca; üçleme, iki kuşağın intikam ekseninde uyguladığı aile içi fiziki şiddeti yansıtır

Sofokles ve dramada şiddet.

Sofokles, antik tiyatronun içeriğinden çok, oyunu sahneye koyma uygulamasına yaptığı katkılarla tiyatroya yenilikçi adımlar atmıştır. Yaşadığı dönemde Attika Deniz Federasyonu'nun kuruluşu ve çöküş aşamaları, Pers Savaşları ve Peleponnez Savaşları gibi önemli tarihî olaylara şahitlik eder. Bu olayların yarattığı psikolojik değişim ve politik görüşleri onun şiddeti doğrudan oyunlarına almasında da etkili olmuş olmalıdır. Koro daha az, daha öz cümleler ve sözlerle yorumunu yapar. Patetik ve yapay dil yerine karakterler daha gerçekçi bir dil kullanırlar. Soylu ve mitolojik figürler birer tiran gibi değil daha insani özellikleri ön plana çıkarılarak sahnede yansıtılmışlardır. Keyfi işleyen rastlantısal bir yazgı yoktur. Hedefi olan, rasyonel bir gerekçesi bulunan yazgı vardır. Acı, insana büyüklük ve güç kazandırır; ancak yazgı şiddetin belirlediği yol haritası üzerinden çizilir ve bu haritaya göre kişinin çektiği acının niceliği belirlenir. Bu noktada acının niteliği ise yasa ve normların zekâyla ne derece ölçüldüğü ile ilgilidir. Örneğin, *Elektra*'daki¹⁴ (M. Ö. ?418–410) ahlaki yasaların kamusal şiddeti oluşturması öç alma dürtüsüyle açıklansa da bunun içsel bir gelişimden çok toplumsal normların bireyin üzerindeki kodlanmışlığı ile ilgili olduğu açıktır. Zaten oyun karakterlerinden Orestes, “Yasalara karşı davranmak isteyen herkese/bu cezanın verilmesi zorunlu olmalı: Ölüm cezası” (s. 117) diyerek bunu açığa çıkarır.

Bir başka açıdan, *Antigone*¹⁵ (M. Ö. ?441) adlı oyunda ise kamusal şiddetin temsilcisi olan tiran Kreon'a başkaldırı oyunun başkarakterlerinden olan İsmene'ye göre, “çılgınlıktır” (s. 71). Antigone şiddete karşı duran bir kahramanken İsmene şiddete maruz kalma korkusu nedeniyle -Kreon'un ölüm ve işkence tehditleri- ancak edilgin bir karakter olmaktan öteye geçemez. Kreon ise mutlak devlet iktidarının her türlü hareketinin mübah olduğunu savunan bir sistem bekçisi konumundadır. Ona göre, devlet düzeni ve erk aile kurumundan kökenini alır ki bu durumda Antigone bir anarşist ve düzene karşı gelmeye çalışan bir suçludur:

KREON. . . . Aile ilişkilerinde titiz olan

¹⁴ Pelopsoğulları efsanesine dayanan oyunda, Mykenia kraliçesi Klyntaimnestra kocası Agamemnon'dan kızını kurban ettiği gerekçesiyle intikam almak için aşığı Aigisthos ile -o da amcası Atreus'tan intikamını kuzeni Agamemnon'u öldürerek almak için bunu kabul etmiştir- birlikte onu öldürür. Kızı Elektra ise sürgüne gönderilen ağabeyi Orestes ile babalarının intikamını almak için birleşerek annesinin öldürülmesine yardımcı olur.

¹⁵ Konusunu Thebai şehrinde alan oyunda, aile bağları ile devlet, krala bağlılık ile erkek kardeşine bağlılık arasında sıkışıp kalan ve bir seçim yapmak zorunda kalan eski Thebai kralı Oedipus'un kızı Antigone, tanrısız yasalar ile insanoğlunun koyduğu normlar arasında ikincilere karşı çıkarak suçlu duruma düşer. Antigone, Thebai'ye karşı savaştığı için kral Kreon tarafından hain ilan edilen kardeşi Polyneikes'in ölüsünü, Kreon'un buyruğuna karşı dinsel kurallara uygun bir şekilde gömünce ölüme mahkûm edilir; çünkü Kreon ölünün gömülmeden bırakılmasını istemiştir. Antigone, kapatıldığı zindanda canına kıyar. Kreon, onu affetme konusunda direnir, sonucunda ise Antigone'nin nişanlısı olan oğlu Haimon ve karısı Euridike'nin intiharları ile yapayalnız kalır.

devlet yönetiminde de dürüsttür
Kim kişisel sınırlarını aşarak yasaları zorlar
devletin yöneticilerine buyruk vermeye kalkarsa
herhalde övecek değilim onu. Hayır,
devlet kimi getirmişse başa ona boyun eğmek
küçük büyük konularda ve haklı olsun olmasın
onu dinlemek gerekir.

...

Anarşiden daha büyük kötülük yoktur,
devleti göçürür ocakları söndürür.

...

Öyleyse kurulu düzeni destekleyelim. (s. 94)

Sofokles'in şiddeti kullanma biçimi, devlet otoritesi ya da bireysel bağlamda doğrudan güç ve iktidar sorunlarıyla ilgilidir. Sofokles de Aiskhülos gibi şiddeti Homeros'un vermeyi tasarladığı amaç bağlamında eserlerine almaz. Şiddet, Homeros'ta olduğu gibi iktidar, nam ve soyun devamı için anahtar kelime olma özelliğine sahip değildir. *Kral Oedipus*'ta¹⁶ (M. Ö. ?430–425) olduğu gibi şiddet çözüm sağlamaz ve işe yararlığı tamamen tartışmalıdır. Şiddet sadece, yüksek bir yasanın algılanmasına yardımcı olan bir itkidir. Bu; şiddetin kullanımının oyunda, Oedipus'un babasını katlettiğini öğrenmesi, karısının/annesinin intiharı ve kendisinin gözlerini çıkarması gibi şiddet hareketleriyle örneklendirilebilir. Ya da *Aias*¹⁷ (M. Ö. ?450–440) oyununda Aias karakterinin hırslı, saldırgan ve kin dolu hareketleriyle temsil edildiği gibi şiddet bireyin iktidarını perçinlemez; aksine onu yok oluşa sürükler. Sofokles'e göre de mutlak güç ve mutluluk şiddet aracılığıyla değil *daha çok* mantığın ve insani değerlerin (*Filoktetes*¹⁸ [M. Ö. 409] oyununda karakter Neoptolemos'un simgelediği gibi) kullanımıyla

¹⁶ Antik Yunan trajedilerinin en yetkini kabul edilen oyunda Thebai kralı Oedipus bir kehanet sonucu doğar doğmaz lanetlenir; çünkü babasını öldürecektir. Bunun üzerine doğunca öldürülmesine karar verilir; ancak bu görevi yapacak olan görevli ona kıyamaz ve Oedipus başka bir ülkede yetiştirilir. Yıllar sonra kahin Theresias'ın kehaneti inanılmaz bir trajik olaylar dizisi sonucu gerçekleşir: Oedipus, babasını bilmeden öldürür. Annesiyle bilmeden evlenir ve çocukları olur. Sonra bunları öğrenince gözlerini oyar. Bu hikâye iskeleti klasik Yunan'ın girişte bahsedilen "yazgı" algılayışını da yansıtmaları bakımından ilginçtir.

¹⁷ Oyun, Troya Savaşı'nda haddini bilmezliği ve kibri yüzünden orduya ihanet edip sonunda kendini öldüren komutan Aias'ı konu alır. İki bölümden oluşan oyunda, ilk bölüm Aias'ın intiharına kadar olan kısmı alırken ikinci bölümde kahramanın toprağa verilişi anlatılır. Bu intiharı, Sofokles, onurun kırılmasına bir tepki değil utancın sonucu olarak izleyiciye sunar.

¹⁸ Troya Savaşı'na katılan Malia kralı Filoktetes bir yılan sokması sonucu yarısından çıkan koku ve kısmi olarak bacağına felç olması nedeniyle Odysseus'un önerisiyle bir adada terk edilir; ancak bir kâhin; Yunanlara, Troya'nın ancak Akhilleus'un oğlu Neoptolemos ve Herakles'in hedefini şaşırmayan yayına sahip olan yaşlı savaşçı Filoktetes'in okçuluk desteğiyle ele geçirilebileceğini söyler. Genç savaşçı Neoptolemos, Odysseus'la birlikte kurnazlığa başvurarak yaşlı kahramanın Troya Savaşı'na katılmasını sağlamak üzere adaya gider ve

mümkündür. Özetle, şiddetin biçemi ve yapısı Sofokles'in oyunlarında dönemin sosyopolitik ve kültürel dokusuna bir eleştiri olarak ama onu *yadsımadan* ya da ona tamamen sırtını çevirmeden, sahneye taşınır; şiddet, toplumda ille de bir araç olacaksa bu, fiziki olarak değil mantıkla çerçeveslendiği ölçüde olmalıdır ve *Elektra*'da olduğu üzere şiddet, eğer bir adalet uygulaması olacaksa sahnede mübah kılınır.

Euripides ve dramada şiddet

Öncelikle, Euripides'in bir kavram olarak şiddeti sevmediğini belirtmekte fayda vardır. "Tanrı şiddetten nefret eder" sözüyle bunu ortaya koyan Euripides, oyunlarında şiddeti Aiskhülos ve Sofokles'e göre, daha sert bir şekilde sistem ve iktidar eleştirisi olarak kullanır. İktidarın ve otoritenin birey üzerindeki salt baskısı, onun oyunlarında en üst sınıfın bireyleri de dâhil herkeste, şiddetin getirdiği yıkımla hissedilir. Fiziksel acı çekme ile ruhsal acı çektirme Euripides sahnesinde kol koladır. Örneğin, *Bakkhalar*¹⁹ (M. Ö. yaklaşık 406) adlı oyunda Koro'nun şu sözleri bu fikri kanıtlar niteliktedir:

KORO. Hüner nedir? Tanrıların hangi bağıışı

"Düşmanımın kellesi pençemde"

duygusundan daha tatlı?

Güzel olan hep sevilir. (s. 66)

Buna göre, güzel olan, koroya göre, öldürmek ya da işkence etmekle neredeyse eş değerdir. Yine aynı oyunda başkarakterlerden Pentheus'un annesi Agaue, bir aslan başı sandığı oğlunun kesik başını elinde bir zafer bayrağı gibi sallarken şiddeti adeta kutsar niteliktedir. Bu durumu; koro, "Ne hoş bir oyun olmalı/oğlunun kesik başını savura savura koşmak,/kolları evlat kanyla ıpslak!" (s. 77) sözleriyle anlatarak evlat acısını ters yüz eder ve şiddeti, bu bağlamda, mutluluk ve intikam kıvancıyla bir tutar. "Kollarını gövdesinden çekip ayırma", silah kullanmadan "akça kollar" ve "çıplak ellerle" "avlama", "paramparça etme" (80) sözlerinde görüldüğü gibi avlanma ve kan arzusu bağlamında şiddet, doğal bir içgüdüymüş gibi karakterler tarafından algılanır. Bu, oyunun nihai amacı olan intikam duygusunun verdiği bir esrime hâlimden kaynaklanır. Bu oyunda hemen her yere sinen şiddet ve katletme istenci, intikam almak için tanrısal bir araçtır. Bu sebeple de Euripides dini açıdan

orada hastalığıyla pençeleşen Filoktetes'in güvenini kazanır. Burada, politik çıkar ve yalanlar ile vicdanı arasında kalan Neoptolemos'un içsel konuşmaları da önem kazanır. Olaylar karakterlerin çatışmaları nedeniyle sonuca ulaşamayınca araya Herakles girer ve Filoktetes'e Yunanların istekleri doğrultusunda davranmasını söyleyip sorunu çözer.

¹⁹ Tanrı Dionysos kendisini tanrı olarak kabul etmeyen Thebai'nin genç kralı Pentheus'u ve kralın annesi Agaue'yi çok ağır bir şekilde cezalandırır. Agaue, oğlunu bir aslan yavrusu sanıp öldürür. Kafasını kesip kargısının ucuna yerleştirerek Thebai'ye koşar. Avını sevinçle sahnedekilere gösterir. Babası Kadmos'un uyarıcı sorularıyla bilinci yavaşça açılır ve gerçeği görerek yas tutar.

şiddetin kutsanışını ve zaferini oyunda sergileyerek bunu Dionysos üzerinden doğal bir çarkın dişlisi olarak sunar ve mantığın kullanılmadığı anlarda ortaya çıktığını öne sürerek vaktinde müdahalede bulunulmadığında geri dönülemez yıkımlar vereceği sonucuna ulaşır.

Euripides *Medea*'da²⁰ (M. Ö. 431) yine intikam duygusuyla şiddeti kullanır: Kocası Kral İason'un simgelediği psikolojik düzeydeki kamusal şiddet Medea'nın üzerinde o kadar yoğun bir baskı oluşturur ki fiziki şiddete dönüşen acısından -evsiz ve yurtsuz kalması, ekonomik olarak hiçliğe sürüklenmesi nedeniyle- kurtulmak için iktidar istenci olan İason'a ruhsal acı çektirmek gerektiğini düşünerek kendi çocuklarını öldürür. Bu temsille Euripides, şiddetin birey üzerindeki baskısının sonuçlarını en uç örnekler eşliğinde sahneye taşıyarak dönem seyircisini şoke eder.

Euripides'in *Elektra*²¹ (İ.Ö. yaklaşık 418) oyununun başkişisi Elektra ise Sofokles'in Elektra'sından çok daha güçlü ve sistem karşıtı bir karakterdir. Bu oyunda bireyin karar mekanizması ve davranış şekilleri, mutlak güç sembolleri olan tanrıların buyruklarına tamamen karşıttır. Burada bireyin iktidara körü körüne boyun eğişine karşı çıkış vardır. Sofokles'teki gibi anneden alınan intikam sonrası sevinç bu oyunda yerini yasa, kedere ve pişmanlığa bırakır. Bu noktada Euripides'in şiddeti sahneye taşıması Sofokles'e göre, daha eleştirel ve tarafsız bir yön kazanır. *Troyalı Kadınlar*²² (M. Ö. 415) oyununda da açıkça görüldüğü gibi şiddetin uygulanması sonrasında sürekli bir yas tutma, pişmanlık ve acı çekme vardır. Özetle, Euripides, oyunlarında şiddetten kaynaklanan baskı, acı çekme, yıkım, yok oluş, keder ve hiçlik gibi durumları soylular ve tanrılar üzerinden iktidar-birey-din-toplum bağlamlarında genelleştirerek eleştirir ve şiddetin türü ne olursa olsun her sınıftan bireyi ezdiğini, onu felakete sürüklediğini söyler. Euripides'e göre, insanın doğasından gelen şiddet toplumsal statülerin de verdiği güçle bireyde ve çevresinde onulmaz yaralar açtığı için saf dışı bırakılmalıdır. Ona göre, birey, tragediyalarının tamamında da perde kapanırken yansıtıldığı gibi, şiddeti hayatından çıkardığı sürece mutlu olur, daha az gözyaşı döker ve yas tutar. Bu

²⁰ Medea, Kolhis ülkesi kralının kızıdır. Sevgilisi İason ile kaçarak Korinthos'a yerleşirler. Mutlu bir evlilik kurarak çocuk yaparlar; ancak Medea barbar bir ülkeden geldiği için Helenler onu sevmez ve dışlarlar. İason, Medea'yı bırakıp Korinthos prensesi ile evlenmeye kafaya koyar. Bunun üzerine, Medea eşinden öç almaya karar verir ve bu uğurda çocuklarını öldürür.

²¹ Sofokles ile aynı temayı kullanan Euripides'in oyununda farklı olan olayın geçtiği yer (bir Mikenia köylüsünün ücra kulübesinin önü) ve karakterlerin çizimleridir (örneğin, bu defa Elektra bir köylü ile evlidir.). Bu oyunda, Sofokles'in adaletin yerini bulması şeklindeki yorumunun tersine olaya bir cinayet gözüyle bakılır. Böylelikle Joachim Latacz'ın da *Einführung in die griechische Tragödie*'de (1993) belirttiği gibi Euripides Sofokles'in inanç kesinliğini bilinçli bir şekilde sorgular. İntikamdan sonra duyulan his bu oyunda neşe değil yas ve pişmanlıktır (324).

²² Homeros'ta savaşın erkekler yititlikleriyle çizilirken bu oyunda Euripides, Troya Savaşı'ndan sonra yıkılan kentin kadınlarının, başta kraliçe Hekabe olmak üzere, yaşadıkları acıları ve kaygıları dile getirir. Oyunun büyük bir bölümü ölümlere ve yıkılan kente ağıt niteliğindedir.

bağlamda oyunlarında belki Homeros kadar şiddet kullanımı yoğun ve semantik anlamda kelime seçimleri ona yakın olsa da hiçbir şekilde eserlerinde şiddeti kutsamaz; aksine şiddetin içini, yine şiddetin kendisini kullanarak boşaltmayı amaçlar ve böylece diğer iki tragedya yazarının da hümanist bağlamda ötesine geçer.

Sonuç

Sonuç olarak, Antik dönem tragedya yazarlarının günümüze eserleri kalmış en önemlileri olan Aiskhülos, Sofokles ve Euripides, eserlerindeki konuları Homeros'tan devralırlar. Homeros; şiddeti, yazdığı iki destanda da yiğitlik, gurur, güç ve iktidarı kazanmak için nihai araç olarak alırken; tragedya yazarları Aias, Elektra, Orestes, Agamemnon, Oedipus, Antigone, Filoktetes ve Odysseus gibi karakterlerde çizildiği gibi şiddeti bir utanç, yıkım, pişmanlık, kibir ve yalan kavramlarını ön plana çıkarmak için kullanırlar. Bunun için de Homeros'un kanlı şiddet sahnelerini yansıtırken kullandığı estetik dili aynen alırlar; ama bu bir kutsama değil ancak bir sistem ve öz eleştiri olarak sahneye yansır. Homeros'ta şiddetin kırmızı zafer rengi tiyatro sahnesinde matemın kara rengine dönüşür. Kısaca, tüm karakterler, salt şiddeti kullandıkları için Homeros'ta kahramanlarken antik dönem tragedya sahnesinde güçsüz, sefil ve yalnızdırlar. Burada şiddeti kutsamaktan ziyade bir sistem eleştirisi olarak iktidar-güç-birey arasındaki kırılma noktalarını ele alarak kullanır. Şiddete dair bu yansımalar ilerleyen yüzyıllarda tüm Batı yazınının temel görüntülerinden birisi olacaktır.

Kaynakça

- Aiskhülos. (1984). *An Oresteia: Agamemnon, The Libation Bearers, The Eumenides*. (R. Fagles, Çev.). W. B. Stanford (Ed.). USA: Penguin Classics. (Orijinal çalışma basım tarihi 1959)
- Aiskhülos. (2009). *Zincire vurulmuş Prometheus*. (F. Akderin, Çev.). İstanbul: Mitos Boyut Tiyatro Yay. (Orijinal çalışma basım tarihi 1959)
- Aiskhülos. (2005). *Persler*, Sofokles, *Antigone*. (G. Dilmen, Çev.). İstanbul: Mitos Boyut Tiyatro Yay. (Orijinal çalışma basım tarihi 1959)
- Aristoteles. (2008). *Poetika: Şiir sanatı üstüne*. (S. Rifat, Çev.). İstanbul: Can Yay. (Orijinal çalışma basım tarihi 1997)
- Atayman, V. (2005). Önsöz. *Kral Oidipus*. Sophokles (Yzr.). (C. Çetinkaya, Çev.). İstanbul: Bordo Siyah Klasik Yay. s. 5-25. (Orijinal çalışma basım tarihi 1963)
- Brockett, O. G. (2000). *Tiyatro tarihi*. İ. Bayramoğlu (Haz.). Ankara: Dost Kitabevi Yay. (Orijinal çalışma basım tarihi 1968)
- Davis, R. C. ve Schleifer, R. (1998). *Literary criticism, literary and cultural studies*. London: Addison Wesley, Longman Inc.
- Dilmen, G. (2005). Önsöz. *Persler*. Aiskhülos (Yzr.). (G. Dilmen, Çev.). İstanbul: Mitos Boyut Tiyatro Yay. (Orijinal çalışma basım tarihi 1959)
- Eagleton, T. (2017). *Edebiyat kuramı: giriş*. (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yay. (Orijinal çalışma basım tarihi 1995)
- Else, G. F. (1972). *Origin and early form of Greek tragedy*. New York: Norton.
- Erhat, A. (2008). Önsöz. *İlyada*. Homeros (Yzr.). (A. Erhat, Çev.). İstanbul: Can Yay. (Orijinal çalışma basım tarihi 1962)
- Erhat, A. (2006). Önsöz. *Odysseia*. Homeros (Yzr.). (A. Erhat, Çev.). İstanbul: Can Yay. (Orijinal çalışma basım tarihi 1962)
- Euripides. (2001). *Bakkhalar*. (G. Dilmen, Çev.). İstanbul: Mitos Boyut Tiyatro Yay. (Orijinal çalışma basım tarihi 1963)
- Euripides. (2008). *Elektra*. (Y. Onay, Çev.). İstanbul: Mitos Boyut Tiyatro Yay. (Orijinal çalışma basım tarihi 1963)
- Euripides. (2006). *Medea*. (M. Balay, Çev.) İstanbul: Mitos Boyut Tiyatro Yay. (Orijinal çalışma basım tarihi 1963)

- Euripides. (2002). *Troyalı kadınlar*. (S. Sandalcı, Çev.). İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yay. (Orijinal çalışma basım tarihi 1963)
- Klarer, M. (2004). *An introduction to literary studies*. GB: Routledge.
- Latacz, J. (2006). *Antik Yunan tragedyaları*. (Y. Onay, Çev.). İstanbul: Mitos Boyut Yay. (Orijinal çalışma basım tarihi 1995)
- Michaud, Y. (1991) *Şiddet*. (C. Muhtaroglu, Çev.). İstanbul: İletişim Cep Üniversitesi Yay. (Orijinal çalışma basım tarihi 1999)
- Püsküllüoğlu, A. (1994). *Öz Türkçe sözlük*. Ankara: Arkadaş Yayınları.
- Riches, D. (1989). *Antropolojik açıdan şiddet* (D. Hattatoğlu, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yay. (Orijinal çalışma basım tarihi 1986)
- Sami, Ş. (1989). *Kâmûs-ı Turkî*. İstanbul: Enderun Kitabevi.
- Skura, M. (n.d.). Psychoanalytic Criticism
- Sofokles. (2005). *Aias & Elektra*. (F. Akderin, Çev.). İstanbul: Mitos Boyut Tiyatro Yay. (Orijinal çalışma basım tarihi 1984)
- Sofokles. (2008). *Filoktetes*. (Ş. Yücel, Çev.). İstanbul: Mitos Boyut Tiyatro Yay.
- Sontag, S. (2002). *Regarding the pain of others*. USA: Farrar, Straus and Giroux.
- Sophokles. (2004). *Elektra*. (C. Çetinkaya, Çev.). İstanbul: Bordo Siyah Klasik Yay. (Orijinal çalışma basım tarihi 1984)
- Sophokles. (2005). *Kral Oidipus*. (C. Çetinkaya, Çev.). İstanbul: Bordo Siyah Klasik Yay. (Orijinal çalışma basım tarihi 1984)
- Trend, D. (2008). *Medyada şiddet efsanesi: Eleştirel bir giriş*. (G. Bostancı, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yay. (Orijinal çalışma basım tarihi 1984)
- Ünsal, A. (1996). Genişletilmiş bir şiddet tipolojisi. *Cogito*, 6-7, 29–36.
- Ünsal, A. (1966). Kısa öykü öğretiminde psikanalitik yaklaşım: “A rose for Emily.” *Dil Dergisi*, 123, 72-86.